

HERMINIO NÚÑEZ VILLAVICENCIO

Sobre filosofía y literatura

Un instante cualquiera es más
profundo y diverso que el mar
JORGE LUIS BORGES

INTRODUCCIÓN

Las pocas palabras del epígrafe tal vez dicen más de lo que intentamos expresar en las páginas de este escrito. Borges nos dice, entre otras cosas, que en un instante de la vida humana se cruza, se superpone, todo lo pensado, todo lo sentido, todo lo querido, ese instante es más complejo que el mar, y lo será a pesar de los ingentes esfuerzos adelantados por los filósofos para reducir la multiplicidad a la unidad, cuando formulan universales, cuando construyen sistemas. Borges considera que “un sistema no es otra cosa que la subordinación de todos los aspectos del universo a uno cualquiera de ellos” (Borges, I: 436). Pero el pensamiento también cambia, y desde Marx, Nietzsche y Freud hasta nuestros días se ha acentuado de manera creciente la actitud cuestionadora que pone sobre la mesa el universalismo, característico de la tradición que de Platón llega hasta Kant. Las ideas filosóficas han cambiado, al igual que los matices de la idea misma de filosofía, de modo que al último Wittgenstein le fue posible, como en su tiempo a Nietzsche, recurrir a la escritura fragmentada para facilitar el cuestionamiento de certezas, inducir preguntas y poner en movimiento nuestra capacidad de pensamiento. La filosofía también induce ahora a la búsqueda abierta, ya no se distingue tanto por el ánimo de alcanzar respuestas absolutas, de concluir debates o construir sistemas.

La escritura misma del texto filosófico ha registrado mutaciones y ahora admite la ejemplificación, que antaño fue menospreciada, excluida, dejada de lado por la tradición metafísica y confinada al vagón de segunda clase de la retórica. Hoy los textos de filosofía se caracterizan por la notoria utilización de lenguajes floridos que abundan en figuras como la metáfora, la paradoja y la ironía, entre otras, y que con naturalidad conducen a una lectura interactiva, dándole movimiento a la formación intelectual y la sensibilidad del lector. Hoy los textos filosóficos se distinguen del tipo de discurso habitual tiempo atrás en el ámbito académico, en general, y filosófico, en particular, que comprometía las palabras con determinados atributos y por ende definía a una como la lectura canónica que no admitía significados diferentes al lineal-proposicional.

El universalismo que podemos verificar en autores como Kant contrasta con el pensar no-universalista, contextualista de una escritura más literaria de autores recientes, lo que nos revela una manera diferente de construir el mundo y nuevos medios lingüísticos utilizados para tal fin.

De esta constatación o toma de conciencia derivan algunas reflexiones que son continuación de una inquietud suscitada por el trabajo académico cada vez más circunscrito algunas veces dentro de las supuestas fronteras disciplinarias que, como los nacionalismos exasperados, imponen una dirección hacia el interior: concentran su atención en el árbol sin tomar en cuenta la riqueza del bosque. Ante el creciente monadismo en el ámbito académico es ineludible reconsiderar algunas distinciones obligadas, fronteras de supuesta precisión y taxonomías escrupulosamente articuladas, para dar cabida al episodio, a lo singular que también forma parte de la complejidad inaudita de la existencia. Ante la simplificación, hay que dar cuenta de los fenómenos incompatibles con el principio del tercero excluido, de acuerdo con el cual las cosas son o no son, sin que pueda haber otra opción, y esto se puede intentar con el uso de lenguajes caracterizados como literarios. En estas líneas sobre filosofía y literatura se habla de algunos autores que han hablado del tema. Aunque son dos disciplinas diferentes, sus relaciones son, en ocasiones, muy estrechas, al grado que es difícil

distinguir dónde termina una y dónde inicia la otra.

REIVINDICACIÓN DE LO PARTICULAR

En las últimas décadas, los sistemas han entrado en crisis y la transdisciplinariedad, aunque con resistencias al parecer inquebrantables, ha caminado un buen trecho. En alguna medida; las taxonomías han dejado de ser considerados mapas del mundo para ser simples modelos provisionales, cuando no alternativos, comprometidos particularmente con determinadas contingencias históricas y algunos supuestos. En las categorías de Aristóteles, por señalar un caso relevante, se presentan maneras convencionales y acaso arbitrarias de lotear la existencia, pero es posible hallar en ellas distinciones tributarias de los sesgos semánticos de la lengua griega. Como lo advierte Benveniste: "Aristóteles plantea (...) la totalidad de los predicados que pueden afirmarse del ser, (...) Pues bien, nos parece —y procuraremos mostrarlo— que estas distinciones son ante todo (...) categorías de la lengua en que piensa" (Benveniste, 1971: 66).

Al contrario de lo que suele suponerse, las teorías no reflejan la estructura del mundo. Sobre todo en las últimas décadas se han redimensionado como simples modelos explicativos.¹ Por su parte, los poetas han visto —como lo señala también Borges cuando alude al carácter metafórico del lenguaje y el pensamiento— el tiempo en el río, los ojos en las estrellas, la mujer en la flor, la vejez en el atardecer, la muerte en el sueño (Borges, 1994: 383). No sólo transgreden las taxonomías construidas por la tradición metafísica cuando operan una creación continua de significado

1 En el prólogo a su libro de poemas *La rosa profunda*, Borges se pregunta: "¿A qué agregar a los límites naturales que nos impone el hábito los de una teoría cualquiera?"



Si la conciencia histórica y el desarrollo de las disciplinas humanísticas revelan que los fenómenos del ámbito socio-cultural se individualizan en su respectivo contexto y si el significado de las palabras se dirime en su uso, en las últimas décadas no han faltado pensadores proclives a acentuar lo particular, que consideran las taxonomías acumuladas por las disciplinas como modelos útiles para determinados fines, pero no como la revelación de la

y sentido, sino que vehiculan especialmente formas de entender el mundo y de actuar sobre él. Richard Rorty ha reconocido en el poeta la vanguardia de la especie por su heterodoxia verbal y por su creatividad lingüística. Si como se ha dicho, en la historia de la filosofía se han dado tres grandes paradigmas de pensamiento: el ontológico, el mentalista y el lingüístico, ahora empieza a reconocerse que el poeta juega un papel de primer orden, porque la palabra poética, como lo señala Heidegger, es la palabra inaugural. Así lo dice en su interpretación de la poesía de Hölderlin: “La poesía es el lenguaje prístino de un pueblo histórico.” (Heidegger, 1983: 63)

Parece claro que la metafísica que va de Platón a Nietzsche comparte en alguna medida sus presupuestos con el positivismo, y por supuesto, con el cientifismo. Como lo ha señalado Heidegger, esto no deja de ser una mera contingencia histórica. Con la crisis de los sistemas y el advenimiento de las filosofías historicistas y pluralistas, los pensadores han terminado por redescubrir una ontología diferente a la ontología compartida por la metafísica y el cientificismo, y aún a la de las obras literarias.

estructura del mundo. En *Kant y el ornitorrinco*, Eco sostiene: “Nosotros tenemos pocos nombres y pocas definiciones para una infinitud de cosas individuales. Por lo tanto, el recurso al universal no es una fuerza del pensamiento, sino una enfermedad del discurso. El drama es que el hombre habla siempre en general, mientras que las cosas son singulares” (Eco, 1999: 32). Hoy se puede decir que para el hombre el mundo es de palabras. Si es así, entonces lo real no está sólo mediado sino también construido por nuestra red de significados y sentidos.

En nuestros días no sólo es posible reconocer la historicidad y la interinidad del mundo cuyas transformaciones económicas son expuestas a diario por los *mass media*, sino también la historicidad de la mente, en la medida que nuestro léxico y hábitos lingüísticos mutan. A esta constatación se ha llegado por las vías de la psicología, la crítica literaria, la lingüística y la filosofía misma.

Locke clasificó las cualidades primarias de los fenómenos percibidos por los sentidos (la extensión y la figura) como cualidades objetivas, independientes del sujeto, y las jerarquizó —a diferencia de las secundarias— en relación con la realidad propiamente dicha. Berkeley consideró obsoleta esta discriminación. El irlandés formuló una de las observaciones más audaces e innovadoras de la historia de la filosofía —como si se encontrara en los debates de nuestros días— cuando dijo: “Ser es ser percibido”. En pocas palabras, Berkeley

sostenía que al margen del sujeto no hay conocimiento, que el mundo es un mundo construido con la participación de nuestra subjetividad. Ahora, en cierta medida es más fácil decir que todo lo que decimos está mediado por nuestra subjetividad, por nuestra red de significados y sentidos. Ahora se acepta que nuestras afirmaciones llevan nuestra impronta (“lo dice fulano”) y se da por sentado que tienen nuestro sello, lo que sucede en mayor grado en el arte y en menor grado en el mundo físico. Anteriormente, era muy difícil decir y aceptar lo anterior, pero gracias a la experiencia acumulada, hoy somos capaces de hacer distinciones que de otra manera sólo serían parte del conjunto casi indiferenciado de nuestro entorno, de modo semejante a como aparece el mundo ante los ojos del niño en sus primeros días de nacido.

Haber cerrado las puertas de la Polis (Platón) al poeta y descalificado los enunciados literarios como enunciados de segunda clase (positivismo), ha dejado huellas indelebles en las comunidades académicas cerradas (en la acepción de Popper) que se escudan en aquellas ideas y se oponen a la diversidad de léxicos.

Sin embargo, en los dos últimos siglos los filósofos han redescubierto un mundo fuertemente contextualizado y sensible a las diferencias, con lo cual su escritura se ha hecho gradualmente más literaria. Y así como en la palabra se refleja la complejidad inaudita de la existencia, también hay una creación continua de significados y sentidos por medio de recursos literarios como la metáfora; en tanto, en la literatura se da una alquimia continua en la gestación de sentido. En esta forma humana de afrontar la existencia la poesía juega un papel de primer orden. El poeta reivindica la complejidad de los hechos constitutivos de la existencia, los mismos que fueron

simplificados por los sistemas y socializados por los tratados. La poesía proporciona una imagen de la vida que es mucho más densa y compleja que la ofrecida por los sistemas de pensamiento. En alguna medida, da cuenta de ambigüedades, de las paradojas y sutilezas a través de las cuales se forja la existencia.

¿DOMINIO DE LA IMAGEN?

El tema de la imagen es amplio y muy comentado, pero aquí sólo serán abordados algunos puntos de la relación filosofía-literatura a partir de la cual se vaticinó que después de las certidumbres metafísicas se llegaría a una especie de orfandad, pero también a una época interesante, de apertura y cargada de novedades contrapuestas a los procedimientos objetivos, iterativos y pretendidamente no interesados de la ciencia. En realidad, no se trató propiamente de un vaticinio en la medida que se está viviendo desde tiempo atrás y a que quedó inscrito en el nacimiento de las ciencias del espíritu, para las que a la idea de previsibilidad y calculabilidad de las ciencias naturales se opone un concepto de cientificidad entrelazado con la retórica, que corresponde mejor a las



profundas exigencias de los hombres. En este contexto, el redescubrimiento hermenéutico de la verdad del arte, que enlaza con el idealismo después de un paréntesis positivista, ha dado algunos pasos decisivos, como el señalado por Gadamer con respecto a la experiencia estética vista como verdadera experiencia que transforma a quien la vive y que, como tal, no puede ser explicada por teorías que se siguen elaborando según el desinterés kantiano. Esta es la tarea por hacer en nuestros días, para lo cual hay que asumir posiciones más explícitas con respecto a la relación entre lo verdadero que experimentamos en la obra de arte y lo verdadero que perseguimos con la argumentación.

En la simplificación dualista según la cual “algo es” o “no es”, sin otra opción, se parte de una definición trivial de la filosofía como obra del concepto y de otra que señala a la poesía como obra de la imaginación. En este texto se asume que no es responsable dejarse llevar por la opinión dominante. La postura crítica pregunta en qué medida es posible distinguir la imagen del concepto. Parece ser una pregunta atípica en nuestros días, pero hay que plantearla de nuevo aunque haya sido expuesta en el pasado, al menos desde los griegos, con Platón y sobre todo con Aristóteles, quien en *De anima* dice que el alma no piensa jamás sin imágenes, incluso cuando se trata de cosas abstractas.

Se presentan a continuación, de manera sucinta, algunas posturas importantes en el desarrollo de la cuestión.

ALGUNOS ANTECEDENTES

Se parte de dos ejemplos de filósofos de tiempos más o menos recientes, sin dejar de reconocer la importancia del mundo antiguo y de la Edad Media, y no porque sean los únicos al alcance ni los más representativos (hay que reconocer la importancia de Herder y de otros filósofos). El primero es Giambattista Vico (1668-1774), quien sostenía que

la filosofía nace como reflexión sobre la esencia originariamente mitopoyética del derecho destinada a racionalizar (secularizar) sus contenidos. Señala que si las leyes preceden a su fundamentación racional —primero fueron las leyes y después los filósofos— y tienen carácter obligatorio independientemente de su fundamentación, es muy probable entonces que su universalidad y el hecho de valer para todos los miembros del complejo social deriven de algo que no es la razón. Entonces, si no se originan en *universales inteligibles*, lo hacen en *universales fantásticos*. Según Vico, las historias fabulosas de las naciones, que se hunden en oscuridades impenetrables y en contradicciones, recurren al desarrollo providencial a partir del cual pueden ser comprendidas. En realidad, estas historias se deslizan sobre una *historia ideal eterna* (Vico, 1990: 35) que proviene y está custodiada por la misma mente divina como lo está la normatividad en la cual se inspiraron más o menos “todos los innumerables, varios y diversos derechos” (Vico, 1990: 1039). Por eso es que los filósofos han sabido *esbozar* por inducción los universales abstractos, reconociéndolos en las múltiples y diversas narraciones codificadas luego en las legislaciones más antiguas.

En este orden de ideas, Vico señala que “Los hombres antes sienten sin advertir, luego advierten con ánimo perturbado y conmovido, finalmente reflexionan con mente pura” (Vico, 1990: 218). Y así como los antiguos sacerdotes egipcios elevaron los mitos de su tradición a una *sublime teología natural*, de igual modo los filósofos griegos llevaron los suyos a la filosofía (Vico, 1990: 361), que es precisamente la purificación por la cual el hombre espera ser liberado del laberinto de la historia y restituido a la contemplación de los inmutables como si en lo profundo de la más remota antigüedad le hubiese sido dado descubrir lo que en todo tiempo es eternamente igual a sí mismo. Pero todo esto, advierte, no es más que pura ilusión: la aspiración a identificar lo absoluto a través de un saber que hace de sus propios contenidos los modelos de todas las cosas.

En resumen y en relación con lo que aquí interesa, Vico señala que a la primera barbarie, a la *barbarie del sentido*, le sigue la *barbarie de la reflexión*; en otras palabras: se refiere al uso sofista de las facultades

intelectuales, a algo que es puramente instrumental y que da a luz “las mal nacidas sutilezas de los engaños maliciosos” (Vico, 1990: 1106). Y también hace referencia a la “pedantería de los doctos”, quienes pretenden que “lo que saben sea tan antiguo como el mundo” (Vico, 1990: 127) y creen que los mitos no hacen sino poner en penumbra y referir de manera inadecuada aquello que su ciencia aclara explícitamente y de una vez por todas. Vico hace esto de forma muy suya y sugestiva en que le da al razonamiento el lugar que le corresponde.

En efecto, en este autor la filosofía de la historia se configura como una estrategia hermenéutica que permite a aporías irreductibles salir a la luz. Privado del lenguaje divino que le permitiría encontrar en la palabra la cosa y la razón que la explica, el hombre no puede, entonces, sino construirse un mundo imaginario en el cual el sentido del ser no es más que su propia creación. Pero cuando se libera de sus múltiples —si bien necesarias— fantasmagorías y se dispone a contemplar las ideas en su primitiva pureza; cuando reflexiona filosóficamente sobre la realidad, se da cuenta de que aferrarse a la presunta sabiduría que se suponía que estaba en las profundidades míticas tiene un carácter absolutamente ilusorio.

Ahora bien, casi un siglo después Leopardi (1798-1837) dirá en *Zibaldone* que el hecho de combatir las ilusiones es en general la señal más segura de un saber sumamente imperfecto, insuficiente y de notable ilusión (Leopardi, 1991: 1715). En tiempos del nacimiento de la estética, para los seguidores de Leibnitz la distinción entre imagen y concepto no es algo más que una distinción de grado en que la imagen es de cierta claridad pero indefinible; el concepto, en cambio, es más preciso y generalizable. La posición de estos filósofos fue, en alguna medida, una continuación de lo que ya se había venido sosteniendo, con el añadido de algunas modificaciones, como la que propone Leopardi, quien agrega una relación complementaria entre filosofía y poesía. Se puede decir que se trata de una relación vista de otra manera, en la medida que ya no se trata de sobreponer la primera a la segunda pues el solitario de Recanati asume que la imaginación es *necesaria para la comunicación*, y por esto es siempre propia de los

genios. Para Leopardi, pensar poéticamente o hacerlo en prosa equivale a inventar, pero al decirlo así se refiere a una invención que no es una simple y vana consideración de cosas inexistentes, sino que es principalmente la localización de temas y lugares retenidos por la memoria y la imaginación. La razón —dice Leopardi— necesita de la imaginación y de las ilusiones que ella misma construye y destruye; se trata de una profunda complementariedad que se enraíza en la necesidad del intelecto de hacer sensibles los conceptos en la intuición.

Apartado del antagonismo entre poesía y filosofía, de la pugna iniciada por Platón; alejado de la estricta separación de estas dos disciplinas tanto como lo está la mentira de la verdad, para Leopardi poesía y filosofía están ligadas por una solidaridad profunda y originaria. El escritor sostiene que la filosofía, no menos que la poesía, se sirve de la imaginación, y considera como característica del poeta, y más aún del gran poeta, la facultad y la vena de las similitudes, lo cual significa reunir y asemejar los objetos de las especies más diferentes, incorporar de manera viva el pensamiento más abstracto, reducirlo todo a imagen y crear las más nuevas figuras que sea posible imaginar. Para Leopardi, el filósofo es capaz de todo esto porque tiene la facultad de descubrir y conocer las relaciones, puede vincular las particularidades y está facultado para generalizar.

La pregunta consecuente es: ¿filosofía y poesía son referidas por este autor a un régimen lingüístico fundamentalmente mitopoyético? Responder de manera afirmativa implica que, de otro modo, es difícil imaginar la producción de un *mundus marginalis* que no esté fundado en las vivísimas semejanzas entre las cosas.

Leopardi responde de alguna manera señalando que, al igual que cualquier otro ser viviente, el hombre desea en forma categórica un placer infinito, *sin límite*, tanto en intensidad como en duración (Leopardi, 1991:

21 de febrero de 1821).² Con esta observación, Leopardi conciencia de algo que todos, en mayor o menor medida, han experimentado: tener presente el hecho que aún en los momentos de mayor placer, se quiere alcanzar siempre más. “Buscando el placer en todo, donde no lo encuentra queda sin satisfacción, y donde lo encuentra aborrece los límites” (Leopardi, 1991: 12 de febrero de 1821).

Pero no se desmiente el deseo de placer en situaciones de privación o limitación sensorial, de circunscripción de lo que la vista puede ver o el oído escuchar cuando no hay obstáculos que impiden su expansión completa, porque la imaginación suple tal necesidad al configurar el infinito que se sitúa más allá de los límites de la percepción: “Entonces, en lugar de la vista, trabaja la imaginación, lo fantástico invade lo real. El alma se imagina lo que no ve (...) y va errante en un espacio imaginario en el que se figura cosas que no podría imaginar si su visión

se extendiera por todas partes, porque lo real excluiría lo imaginario.” (Leopardi, 1991: 12 de febrero de 1821)

Leopardi enfatiza que todos los sentidos son limitados, incluida la vista que llega más lejos que el resto de los demás órganos, y sostiene que la imaginación integra *per absentiam* las deficiencias de los sentidos. Si éstos fuesen capaces de penetrar todo, la imaginación no existiría, no podría suplir la realidad, no podría procurar el “placer que yo sentía —dice Leopardi— cuando era niño y aún ahora cuando veo el cielo a través de una ventana”. (Leopardi, 1991: 12 de febrero de 1821). La sensación impedida por obstáculos espacio-temporales o por incertezas en la configuración de sus objetos es sustituida, dice, por la imaginación, y esto puede suceder por complementación o por contraste, porque cualquier cosa que suscita la idea de infinito es placentera. (Leopardi, 1991: 25 de julio de 1820). Lo limitado de la percepción sensible crea, entonces, un mundo complementario al inmediatamente experimentado a través de la vista, el oído, el olfato y el gusto. Ese *espacio imaginario* es antagónico en algunos aspectos en cuanto nace de un deseo de infinito que, al no tener correspondencia en este mundo incapaz de representarlo no sólo no lo refleja, sino que se ve impulsado a reformarlo de acuerdo con otras reglas.

Esto significa que el placer arrancado de lo imaginado tiene lugar en un mundo tercero, en una *realidad otra*, construida sobre todo en la poesía y el arte en general; es un espacio que no es ni verdadero en sentido mimético-especular, ni falso en el sentido de pura invención (aunque su materia, al igual que la de todas las *ilusiones*, esté hecha de *sólida nada*. (Leopardi, 1991: 8 de enero de 1820). Se trata de un espacio siempre doble, compuesto de percepción e imaginación, de racionalidad y deseo, de objetividad y subjetividad, que tiene su análogo en el eco de los *recuerdos*, en el espacio perceptivo que evoca la ausencia del pasado y del futuro o la lejanía indefinida de los *espacios sin límites*.

En el mundo imaginado sucede algo semejante a lo experimentado por el viajero: quien viaja mucho tiene la particularidad de que los objetos de sus recuerdos pronto se tornan remotos, de manera que en breve tiempo adquieren cierta vaguedad y aire poético que en los otros no se da sino por el tiempo. Para quien no ha viajado, en cambio, los recuerdos son de cosas cercanas,



2 En atención a la organización del texto, en lugar de la página se refiere la fecha.

casi presentes en alguna parte, porque con facilidad tiene claros los lugares a los que se refiere su memoria. Entonces, si el infinito es inalcanzable no sólo mediante el conocimiento sino también a través de la imaginación que intenta siempre ir más allá de sus límites, lo único que nos queda es la facultad de concebir indefinidamente. “Algo nos deleita porque no avistando los límites, el alma recibe la impresión de una especie de infinidad y confunde lo indefinido con lo infinito, pero no comprende ni concibe efectivamente ninguna infinidad”. (Leopardi, 1991: 4 de junio de 1821). Y justamente el juego de confundir lo indefinido con lo infinito y de esconder los límites mediante la dilatación y multiplicidad de las sensaciones es lo que impide el agotamiento instantáneo del placer (Leopardi, 1991: 12-13 de junio de 1820).

En este sentido, en el ámbito de la imaginación la poesía es la que despierta particularmente vivísimas emociones al llenar el ánimo de ideas vagas e indefinidas a partir de lo preciso y definido. De manera que, según Leopardi, “La razón tiene necesidad de la imaginación y de las ilusiones que ella misma destruye” (Leopardi, 1991: 14 de octubre de 1821), porque siendo la razón misma material, para adecuarse a un mundo entrecruzado con la sólida nada necesita de la poesía.

En su tiempo, Leopardi buscó ir más allá del iluminismo, o tal vez intentó continuarlo mediante una *ultrafilosofía* estrechamente ligada a la poesía, a la compleja valoración de la naturaleza del hombre como ser deseante y al mismo tiempo incapaz de realizar la infinidad de sus deseos y la búsqueda de placer. En este caso. Se puede decir que la *ultrafilosofía* no es otra cosa que la prosecución de la filosofía sirviéndose también de los medios de la poesía. De esta manera, la perspectiva leopardiana rompe el aislamiento entre razón e imaginación, realidad y deseo, claridad conceptual y vaguedad de la poesía; en su modo de considerar la cuestión, se diría que sólo quien es filósofo y al mismo tiempo poeta, quien toma en cuenta pensamiento e imaginación tiene la posibilidad de conocer la realidad.



De modo que, al igual que la percepción sensible, la razón también limita, recorta los contornos de las ideas, excluye, pone freno al placer y a los deseos. La propuesta leopardiana de una *ultrafilosofía*, necesita al mismo tiempo de los rigurosos límites de la razón y del indefinido espacio imaginario de las ilusiones y los deseos. Sólo así la condición humana puede afrontar la ineludible lucha entre las ilusiones vitales que no obstante que sean podadas por la razón dejan de florecer. El carácter crítico y limitante de la razón no es capaz de destruir las ilusiones más fuertes.

OTROS DESARROLLOS POSTERIORES DE LA CUESTIÓN

Si desde los griegos la filosofía ha sido vista como la disciplina que comienza donde fracasa la palabra mitopoyética, también se ha dicho después que la poesía comienza donde se agota la filosofía, de manera que en esta posición puede decirse que es poeta quien cree que el uso creativo e imaginario del lenguaje expone la complejidad de la experiencia humana como cualquier otro razonamiento conceptual. En ambos casos —sea el del procedimiento filosófico, sea el

de la expresión poética— la pretensión es ser capaces de forjar un lenguaje adecuado a la verdad. Ambas vías han buscado fundar en una epistemología representativa la idea de que cierto hecho, experiencia o sentimiento puede ser transmitido mediante un uso determinado del lenguaje que pueda develar, con mayor eficacia, el objeto del discurso. Pero cuando la epistemología que ha dominado inicia a declinar, decae también la tendencia a la representación de la esencia de las cosas. En adelante, no se busca más la verdad como un objeto, pues es concebida más bien como un acontecimiento. Así, la verdad postrepresentativa ya no se vale de un método universalmente válido; por el contrario, consiste más bien en violar los procedimientos y las convenciones en que filosofía y arte estaban encajonadas. Sucede entonces que en este descubrimiento el lenguaje de la filosofía y del arte se torna intransitivo, *expresa* una verdad en vez de representarla, y aparecen entonces las vanguardias en el arte y también nuevas propuestas en filosofía.

En este ambiente de innovaciones, los artistas de inicios del siglo XX retomaron el proyecto de la filosofía allí donde la filosofía no daba muestras de avanzar. En el ámbito del arte algunos trataron de continuar y reforzar sus propuestas. Personajes como Kandinsky y Schönberg —señala Harrison (1999: 16-17)— fueron de los últimos en idear un repertorio de medios expresivos aptos para enfrentar las supremas cuestiones planteadas en la filosofía: la naturaleza íntima de lo real, la lógica del espíritu, la formalización de verdades irrefutables y universales. Para algunos de estos artistas el arte no está supeditado a la filosofía, más bien ésta resulta propedéutica del arte. Sus escritos presentan también al arte como salida natural a las exigencias idealistas y vitalistas expresadas por filósofos de la época: la necesidad de superar las formas estériles e ilusorias de la

experiencia cotidiana, de escoger los principios más íntimos de la realidad objetiva que se llaman vida, voluntad...

Pero también al concluir la segunda década del siglo XX la filosofía y el arte dejan de ofrecer una *formulación* de la verdad; a cambio, reflexionan sobre sus propios medios de formulación (formalismo). Con la atención centrada en la forma —que tiende a la no representatividad— ya no es posible extraer el contenido. De igual modo, algunas filosofías —la vitalista, la intuicionista— del parteaguas de siglos anuncian el final de una concepción de la verdad que se remontaba a Platón y Aristóteles. Artistas y pensadores de esos años piensan la existencia en los términos bipolares de sujeto/objeto, espíritu/materia. Y para algunos, el primer componente de las oposiciones está henchido de esperanza sin precedentes —aunque al decirlo así parecen indicar también lo contrario y revelar hasta qué punto esta esperanza, si bien digna y antigua, no va más allá de ser una ilusión.

En este ambiente, filosofía y arte se interrelacionan como pocas veces. El pensamiento impresionista encuentra su manifestación más acabada en la filosofía de Bergson. La interpretación del tiempo es el elemento vital de esta corriente artística. Desde entonces, el cambio de la concepción del tiempo y de la manera de concebir la realidad sensible se fue realizando gradualmente, primero en la pintura impresionista, después, conceptualmente, en la filosofía de Bergson, y finalmente, de manera más explícita y significativa, en la obra de Proust, quien dice que el tiempo es la forma en que nos convertimos en dueños conscientes de nuestro ser espiritual, de nuestra naturaleza viviente, opuesta a la materia muerta y a la rígida mecánica. Lo que somos lo logramos no sólo en el tiempo sino gracias al tiempo. Una interesante exposición de la filosofía de Bergson es por cierto la obra de Proust en la que se presenta con amplitud, por primera vez, la explicación bergsoniana del tiempo: la existencia recibe vida, movimiento, color, transparencia y contenido espiritual sólo de la perspectiva de un presente que resulta de nuestro pasado. Según Proust, no hay felicidad fuera del recuerdo que resucita, reaviva y conquista el tiempo pasado y perdido, dado que los verdaderos paraísos son

los perdidos. El autor de *En busca del tiempo perdido* es el primero en distinguir en la contemplación, en la memoria y en el arte no formas posibles sino las únicas en que es posible poseer la vida.

Pero, hay que insistir, en esos años en el mundo del arte se siguen pretendiendo los objetivos perseguidos durante largo tiempo por la filosofía. A comienzos del siglo XX, dos fuerzas compiten en Europa: el materialismo y la espiritualidad. En medio de esa pugna, Kandinsky sostendrá que el espíritu vital del ser es el único tema verdadero del arte y ninguna forma o técnica está justificada sino en cuanto expresión externa de contenidos internos. Piensa que para hacer que la vida sea digna de ser vivida es preciso hacer posible lo que la filosofía ha buscado: las estructuras universales del sentido, la autenticidad de los valores y la verdad espiritual y moral. En relación con esta cuestión, el historiador del arte Wilhelm Worringer explica la continuidad del expresionismo en el periodo del impresionismo reinante, diciendo que cuando la humanidad no se siente cómoda en el mundo o no se identifica *empáticamente* con los principios ontológicos que la gobiernan —como se presume que sucedió en la Grecia clásica— entonces el hombre cultiva las artes abstractas, dado que la abstracción pretende neutralizar los horrores del realismo, se esfuerza en arrancar el objeto del mundo exterior, de su contexto natural, del flujo interminable del ser, pues quiere purificarlo de toda su dependencia de la vida, es decir, de todo lo que en él es arbitrario, y tiende a hacerlo necesario e incontrovertible mediante la aproximación al propio valor absoluto (en Harrison, 1999: 26).³

Una época de estas características es a la que alude el manifiesto de Kandinsky, pues se emprende

la alteración de la música tonal y se hacen algunas apologías de la mística.⁴ Sucedió que en esas circunstancias el arte acudió en ayuda de la filosofía tratando de conferir voz, palabra e imagen a la vida, el valor y la identidad a fin de superar las contingencias del mundo natural. La preocupación porque los antiguos interrogantes de la filosofía estuviesen llegando a su fin motivó que el arte se ocupara de ellos y los representara con muy apasionada intensidad. La debilidad de los argumentos filosóficos inspiró a la fuerza artística. El arte trató de dar forma a aquello que no posee palabra, intentó hacer presente la esencia evocable y no descriptible de las cosas, se ocupó del espíritu y no de la letra de la vida. Pero la tragedia fue que al mismo tiempo que estos artistas construían esos ideales, los destruían. En el intento de dar forma visible, sonora o literaria a las abstracciones filosóficas, el arte descubrió que esas formas no tienen ninguna esencia propia, ninguna fuerza o poder autónomos. Sucedió así que al buscar la verdadera dimensión de la vida, lo que hicieron fue suministrarle la extremaunción. De esta manera, y sin quererlo, el arte expresionista reforzó las reivindicaciones del mundo *retórico* y creó la sospecha de que todo ideal no es más que una ilusión, un efecto engañoso de la apariencia (Harrison, 1999: 27). Los expresionistas demostraron hasta qué punto ideales como el espíritu, el dominio de sí y la expresión intuitiva estaban totalmente impregnados de

3 La obra de Worringer tiene por título “Abstraktion und Einfühlung: Ein Beitrag zur Stilpsychologie”.

4 Hacia 1910 el desarrollo de la pintura abstracta fue un movimiento tanto religioso como artístico. Muchos consideraron este hecho como un paso decisivo hacia la asunción del misterio y la autoridad de la religión por parte del arte. Pensaban que al trascender el mundo material, el arte entraba en el reino espiritual de la pura idea. Kandinsky, el pionero de la abstracción, escribió su tratado *De lo espiritual en el arte* (Barcelona, Paidós, 1996) en 1910, año en el que también pintó su primera composición abstracta. En dicho tratado afirma que el arte abstracto permitirá a la humanidad huir de “la pesadilla del materialismo”. Kandinsky pensaba que el descubrimiento de los electrones había demostrado que el mundo material no existía y que, en consecuencia, la ciencia “se tambaleaba” y el arte abstracto ocuparía su lugar. En el arte abstracto, cada forma y cada color poseían “su perfume espiritual particular” y producían “vibraciones espirituales” que prodigaban “a los observadores capaces de sentirlas, emociones sutiles más allá de las palabras”.



la negatividad a la que pretendían oponerse. En todo caso, el fundamento de la aventura estética, dice Harrison, no era otra sino la pobreza espiritual y lingüística, por lo cual militaba en contra del logro filosófico. En algunos casos, el arte también tiende a lo absoluto, pero no desemboca sino en lo relativo. Ante esta constatación, el expresionismo se apaga y apresura la extinción de sus primeros anhelos.

Hacia la segunda década del siglo XX, tanto la filosofía como el arte abandonan la búsqueda del conocimiento sintético universal y retornan al mundo de las cosas finitas e históricas o bien persiguen un tipo

de revelación trascendente, fantástica o anárquica. Esta tendencia del pensamiento occidental ya no insiste en buscar un objeto auténtico y no retórico, ya no va en pos de una bondad que, se pensaba, transcendía todas las reglas, ya no busca una dirección espiritual capaz de desafiar cualquier orientación práctica. Pero esta grandiosa empresa sólo logró expresar la hipérbole en la que quedó enredada (Harrison, 1999: 21). Como secuela de este cambio se anuncia lo que puede llamarse una *filosofía* que permite a las artes ser no-filosóficas y que conduce a la urgente y nueva exigencia de analizar los medios de la expresión

tanto artística como filosófica. Más que ocuparse en transmitir la *verdad*, las artes tienden a reflexionar en qué es lo que hace posible esta transmisión.⁵

PARTE FINAL

La aspiración político-filosófica de la modernidad enarboló claramente algunos valores, como sucedió con la Revolución Francesa, cuyo lema era nada menos que “Igualdad, libertad, fraternidad”, un ideal que por su magnitud concernía a una revolución, pero que en adelante fue impregnando, no sin dificultades y de forma variada, los diferentes sectores de la sociedad. Los filósofos de este proyecto se comprometían con un modelo de mundo en movimiento en torno a un

5 Al igual que buena parte del pensamiento del siglo XX (filosofía del lenguaje ordinario, positivismo lógico, fenomenología, hermenéutica y deconstrucción, entre otras corrientes). Los esfuerzos por hacer de la expresión la meta absoluta del arte pusieron en relieve la necesidad de comprender los mecanismos prácticos de la expresión, pero ya no considerada como medio de transmitir un contenido o una idea de manera apropiada (su ambición mimética originaria). De inmediato quedó abierto el camino para investigar la importancia de la expresión misma, de estudiar su estatuto teórico. La reacción ante este cambio fue una elegía dedicada a la desaparición de la verdad que se había pensado siempre alcanzable en la cima de la expresión. Entonces surgió otro tipo de verdad, tal vez más profunda: la que podía construirse de manera solamente retórica (el “llanto” que el pintor podía captar precisamente porque no comprendía su razón de ser). Hoy se ha revolucionado también el concepto de creatividad, incluido el construido por las vanguardias de la segunda década del siglo XX, sobre la base de un proceso de deconstrucción y reconstrucción — noción retomada hace algún tiempo por Derrida en el campo filosófico—. Superado está igualmente el concepto del arte como creación de un mundo “rival” del mundo de la realidad elaborado por Adorno y retomado por la Escuela de Constanza (W. Iser). La estética misma ya no es concebida como el ámbito del juicio sobre lo bello o lo sublime. Los términos mismos de “bello” y “arte” pertenecen al pasado, como lo sostiene Calíbrese en su artículo “L’idée du beau dans la culture italienne actuelle”, en *Le Beau aujourd’hui*, Paris, ed. du Centre Pompidou, pp. 155-156. Estos son conceptos que pertenecieron a una cultura normativa que pretendía asignar reglas al juicio.

punto central —lo cual explica su estrecha relación con el universalismo fundado en la idea de un solo Dios y en la concepción de un hombre tipo—, y esto es lo que hace comprensibles también conceptos como historia universal y hombre normal, y hace inteligible la a veces enfermiza preocupación por el método.

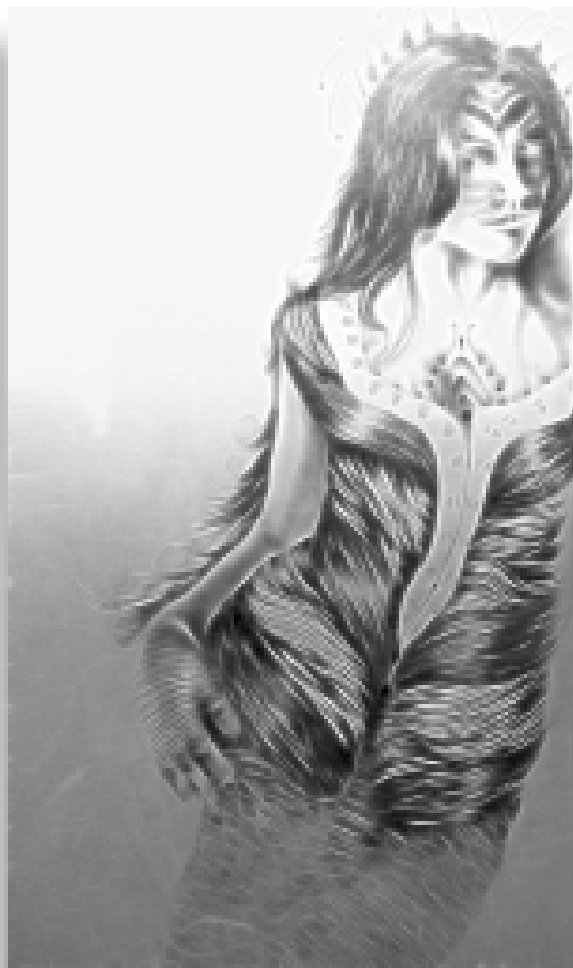
Pero ahora las cosas han cambiado, de manera que cabe preguntarse por qué algunos filósofos insisten en la defensa del universalismo, cuando las disciplinas humanísticas —antropología, lingüística, psicología, historia— aportan cada día más evidencias a favor de la diversidad y del pluralismo. Tal vez porque, como se ha dicho, la viabilidad del proyecto político-filosófico de la Ilustración se concreta en los universales —como en el caso de los derechos humanos que son considerados universales o algunas reglas de juego universales—. Porque si se deja de lado el universalismo, argumentan los que lo defienden, se terminará por legitimar el *statu*

quo, se llegará a la conclusión de que *Todo vale* y, en consecuencia, el ideal de justicia social colapsará. Si, en efecto, vivimos en un tiempo en que tiene cierta vigencia el *todo vale* (*anything goes*) en el ámbito histórico-cultural, podemos quedar presos de lo que hay, de lo que existe y se impone (Mardones, 1994: 30).

En la prosecución del proyecto político-filosófico de la Ilustración, Saussure estableció la dicotomía lengua-habla y circunscribió a la primera el objeto de la lingüística, erigió un hablante oyente ideal y universal porque lo eleva sobre las circunstancias concretas de la *parole*. Otro tanto ha hecho Chomsky al limitar su investigación a la pura ideación, al juicio, de modo que en ambos casos, el hablante concreto, la performance fue desplazada por algún tiempo a la periferia de los estudios lingüísticos. Pero los ánimos de continuar el proyecto de la Ilustración en parte han disminuido ante nuevas circunstancias: la aparición en escena de la pragmática lingüística ha dirigido la atención hacia otra dirección en la que tanto la lengua como el hablante oyente ideal se revelan como simples abstracciones sin apego a la realidad, en la que no pasan de ser idealizaciones o estetizaciones ajenas a lo real, concebido como la comunicación que se realiza a través de los actos de habla, del habla que va dirigida a otro que responde, que interpela e informa a otros, así sea en ausencia; del habla que transcurre en determinadas circunstancias, en un contexto.

Cuando los filósofos se ocupan de los universales, si sus discursos están regidos por una hipotética racionalidad apodíctica, entonces es cuando reconocen sus obras como distantes de la literatura. Cuando, en cambio, el mundo se concibe como un mundo en construcción, cuando el hombre se asume como un ser a medio hacer, en camino, entonces resulta que no sólo el pensador se ve





empeñado en formular alteraciones en la red de significados a través de la cual transcurre su existencia, pues en esa faena lo acompañan muchos más, sobre todo los poetas quienes, se dice, están abocados a la expresión de mundos posibles. **LC**

BIBLIOGRAFÍA

- Benveniste, E. (1971), "Categorías del pensamiento y categorías de la lengua", en *Problemas de lingüística general*, México, Siglo XXI.
- Borges, Jorge Luis (1994), "La metáfora", en *Obras Completas*, vol. I, *Historia de la eternidad*, Buenos Aires, Emecé.
- ____ "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", en *Obras Completas*, vol. I, *Historia de la eternidad*, Buenos Aires, Emecé.
- Eco, Umberto (1999), *Kant y el ornitorrinco*, Barcelona, Lumen.
- Harrison, Thomas (1999), "Filosofía del arte, filosofía de la muerte", en Vattimo [comp.] (1999).
- Heidegger, Martin (1983), "Hölderlin y la esencia de la poesía", en *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*, Barcelona, Ariel.
- Leopardi, Giacomo (1991), *Zibaldone di pensieri*, Milán, Garzanti, 3 vols. [comp., G. Pacella].
- Mardones, Julio María (1994), "El conservadurismo de los posmodernos", en Vattimo *et al.* (1994), p. 30.
- Vattimo, Gianni *et al.* (1994), *En torno a la posmodernidad*, Barcelona, Anthropos.
- Vattimo Gianni [comp.] (1999), *Filosofía y poesía: dos aproximaciones a la verdad*, Barcelona, Gedisa.
- Vico, Giambattista (1990), *Opere*, Milán, Mondadori, 2 vols. [comp., A. Battistini].